

DAVID WARK GRIFFITH

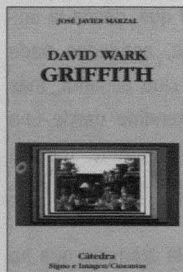
JOSÉ JAVIER MARZAL

Madrid

Cátedra, 1998

453 páginas

1.450 pesetas



Seguramente, para un historiador no hay tarea más apasionante, pero también más difícil, que deshacer un tópico. Ese es el camino que toma José Javier Marzal en su monografía sobre David Wark Griffith (1875-1948), donde queda puesta en cuestión, de manera convincente, la tradicional visión sobre Griffith como el «gran patriarca» del cine clásico y, por extensión –añadiríamos nosotros– del cine en geneneral. Para el autor, la filmografía del gran director norteamericano, lejos de representar una carrera que camina de forma coherente hacia la creación y encarnación sin fisuras del sistema clásico, es un conjunto contradictorio de obras donde las huellas del cine de los primeros tiempos nunca desaparecieron del todo, incluso en la época correspondiente al pleno desarrollo de la narración clásica.

Para abordar su análisis, Marzal se apoya en un nutrido aparato teórico, del que destacan las ideas del profesor Tom Gunning, gran conocedor de la obra de Griffith y, sin duda, guía intelectual del libro que aquí tratamos. Sus conceptos «cine de atracciones» y, sobre todo, «cine de integración narrativa», resultan fundamentales para Marzal a la hora de describir tanto el trabajo de Griffith, como su ubicación en la historia del cine. Por otro lado, el alineamiento de Gunning con otros teóricos como Allen, Gomery y Bordwell a propósito del necesario fundamento histórico del análisis textual, acaba revelándose como la idea que sirve a Marzal para diseñar el plan general de su obra.

En este sentido, a la fundamentación teórica del trabajo le sigue el repaso a la biografía de Griffith con especial atención a las condiciones de producción, distribución y ex-

hibición de sus películas. De este modo, se empieza a dibujar el perfil de un cineasta cuyos contrastes asoman ya en su figura de productor y director cada vez más enrocado en sus métodos personalistas, ante el auge de las grandes productoras y su nuevo sistema de distribución del trabajo. El relato de Marzal sobre el progresivo aislamiento del director rompe con su imagen de representante máximo de una industria a la que, sin duda, en cierto momento representó y que ayudó decisivamente a crear, pero con la que acabó no entendiéndose por tener una concepción diferente del cine.

La ruptura del tópico continúa con el cuestionario del supuesto declive de Griffith. En este largo tramo de la carrera del director encuentra Marzal elementos que obligan a su revaloración y que nos llevan definitivamente lejos del habitual esquema de auge y caída con el que suele despachar la historiografía tradicional la trayectoria Griffith. El interés de Marzal por este período queda claro al elegir las películas del director desde *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) hasta el final de su carrera, a principios del sonoro, como el terreno sobre el que realizar el análisis en profundidad del estelo «griffithiano».

La elección de estos años por parte del autor permite la reubicación de dicho estilo frente al modo de narración clásico que, según un buen número de autores, tiene lugar en esa época. Para Marzal, el estilo de Griffith presenta una gran homeogeneidad desde los tiempos de la Biograph –de 1908 a 1913– hasta sus últimas películas. Sirviéndose de herramientas metodológicas suministradas por André Gaudreault y de

nuevo por Gunning, Marzal describe un estilo que se debate en su doble vocación de, por un lado, «realismo» al modo de sistema de representación clásico y, por otro, «espectacularidad» en relación con la existente en el cine de los primeros tiempos llamado por Gunning «de atracciones», en el sentido de su búsqueda del impacto sensorial o psicológico sobre el espectador.

Así, Marzal acabará definiendo el cine de Griffith como un cine de «integración narrativa», término que Gunning aplicó al trabajo de Griffith para la Biograph y que Marzal decide extender, en principio, a toda la filmografía del director norteamericano, marcando de ese modo claras distancias con el cine perteneciente al modo de representación clásico. La lógica interna del estilo griffithiano la encuentra el autor en la influencia de un factor al que todavía la historia del cine no habría prestado la atención debida: el melodrama teatral norteamericano, género que Griffith conocía muy bien desde sus tiempos de actor de teatro y con el que el cine del director compartiría, fundamentalmente, esa doble vertiente realista y espectacular.

El enorme interés que presenta este libro sólo se ve empañado por la falta de cuidado que Marzal pone en tender puentes hacia el lector para facilitarle la mejor comprensión de lo expuesto. Así sucede, en la parte dedicada a las estructuras de reconocimiento dentro de la concepción del montaje de Griffith, en la de la función de la música dentro del llamado «sistema del narrador», o en la insuficiente explicación —a pesar de ser citado en múltiples ocasiones— del «cine de integración narrativa». Un libro como éste tiene su mayor reto

en hacerse entendible al lector medio de la colección que lo alberga, manteniendo al mismo tiempo, su nivel intelectual.

En cualquier caso, estos problemas quedan en segundo plano ante la indudable calidad del trabajo de Marzal, que contribuye sin duda a romper sea «visión muy lineal y teleológica de la historia del cine» que él denuncia al principio del libro. En ese sentido, nada más esperanzador que la re-colocación de una de las grandes figuras del cine dentro del contexto general de su historia, mediante el gran domino multidisciplinar del que hace gala Marzal. Los apéndices documental y filmográfico que rematan el libro ayudan a una mejor comprensión del trabajo y la personalidad de Griffith.

Con este trabajo, gana un importante espacio la necesaria introducción en la historiografía del cine escrita en castellano de las ideas y teorías que aparecen a lo largo de esta monografía, de las que es un digno ejemplo la cita de Rick Altman que encontramos al final del texto de Marzal. En ella, Altman se queja de «negación del vínculo fundamental entre el cine de Hollywood y las tradiciones populares, así como con sus formas características de espectáculo y narrativa». Cambiemos Hollywood por el país que sea objeto de nuestro interés y tendremos la explicación a los muchos defectos achacables a las historias del cine más extendidas. De la reconsideración de ese vínculo —al modo en que Marzal reconsidera el melodrama teatral norteamericano en relación al cine de Griffith—, depende, en gran parte, nuestra adecuada comprensión del arte y espectáculos cinematográficos. **DANIEL SÁNCHEZ SALAS.**

LE FRANQUISME ET SON IMAGE. CINÉMA ET PROPAGANDE

NANCY BERTHIER

Toulouse

Presses Universitaires du Mirail, 1998

295 páginas

150 francos franceses



Es evidente que Franco y el franquismo han dejado una huella profunda en la memoria colectiva de los españoles, reconocible a pesar del rápido cambio experimentado por la sociedad española en la veintena larga de años transcurridos desde la muerte del dictador. Pero su recuerdo vivo no es sólo fruto de una propaganda constante y *polymorphe*, tal y como parece señalar la profesora Berthier en la introducción de su libro. La profundidad de su huella es resultado de un proceso de socialización en el que instituciones como la escuela, el ejército, la Iglesia, el sindicato único o las organizaciones femeninas y juveniles se aplicaron durante casi cuatro décadas a la tarea de perpetuar el discurso autolegitimador del Estado nacido de la Guerra Civil. Sin olvidar los efectos de la represión, especialmente violenta durante la guerra y la posguerra, que constituye un elemento estructural del Régimen y que no sólo se ciñó al ámbito estrictamente político, sino que se extendió a lo social e, incluso, a lo moral, condicionando tanto las actividades públicas, como las privadas, de los españoles. En tal sentido, para alguno de sus análisis, a la autora le hubiera resultado útil la consulta del libro de Paloma Aguilar Fernández sobre la memoria colectiva de los españoles y la evolución del discurso legitimador del franquismo.

Nancy Berthier estudia tres películas de José Luis Sáenz de Heredia que tienen como centro la figura del general Franco, dos de ellas muy conocidas, las emblemáticas *Raza* (1942) y *Franco, ese hombre* (1964), y la tercera, inconclusa, titulada *El último caído* (1975). *Raza* es una película de ficción realizada, como es sabido, a partir de

una historia escrita por el propio Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, las otras dos son documentales hagiográficos sobre la figura del Caudillo. La elección de dichas películas –realizadas en el momento de máxima exaltación del régimen la primera; con motivo de la conmemoración de los «Veinticinco años de paz» la segunda; y en las postrimerías del régimen la tercera–, se justifica porque, en palabras de la profesora Berthier, «il est évident que le corpus considéré prend sens au regard d'une problématique singulière et renvoie à un cadre spatio-temporel précis, cependant, cette étude ne fait que décliner, à partir d'un cas concret, un champ de recherche plus large: la question de la représentation du pouvoir et, au-delà, celle de la nature du pouvoir qui lui est consubstantiellement liée».

Nancy Berthier aborda por separado el análisis de cada una de las películas, siguiendo una estructura común tripartita: primero se las sitúa en su contexto histórico y cinematográfico, después se analiza su contenido discursivo, y finalmente se estudia su carácter como instrumento de propaganda. Esto permite a la autora comparar su uso propagandístico y analizar las similitudes y diferencias de su contenido discursivo. El trabajo de la profesora Berthier ilustra alguno de los dilemas con los que se tuvo que enfrentar la propaganda franquista y, sobre todo, contribuye a explicar por qué no llegó a desarrollarse un verdadero cine de propaganda. Para ello maneja una interesante documentación de archivo, de la cual se incluye una muestra en uno de los apéndices documentales. Asimismo, constituye un acierto la publicación de las entrevistas mantenidas por la autora con José

Luis Sáenz de Heredia y otras personalidades relevantes de la cinematografía española.

No obstante el valor del libro, se hecha en falta un esfuerzo por contextualizar las conclusiones que se establecen a lo largo del trabajo en un marco explicativo más general sobre la naturaleza del franquismo, su ideología y sus mecanismos de socialización política. Así, hubiera resultado interesante conocer la relación entre el discurso de las tres películas y el de otros instrumentos propagandísticos del régimen coetáneos. Por esta razón, no creemos justificado un título tan general como *Le fran-*

quisme et son image, aunque sea indudable que el contenido de las películas analizadas y las vicisitudes de su realización y distribución presentan el carácter ejemplificador que resalta la autora y su estudio arroja luces sobre la cuestión.

La lectura del libro nos ha dejado con la sensación de que no se han aprovechado completamente las posibilidades abiertas por las fuentes consultadas y la metodología empleada. Esperemos que la profesora Berthier continúe por el camino marcado y profundice en un tema de indudable valor historiográfico. **MANUEL ÁLVARO QUEÑAS**

MITOLOGÍAS LATINOAMERICANAS

ALBERTO ELENA Y PAULO ANTONIO PARANAGUÁ (EDS.)

Archivos de la Filmoteca, nº 31

Febrero de 1999

241 páginas

2.500 pesetas



Hay dos indicios que, antes de abordar este número de *Archivos de la Filmoteca*, anticipan el tono de los artículos que lo integran. Uno está en el mismo título, *Mitologías latinoamericanas*; el otro, en la dedicatoria que encabeza la compilación. En ella, los editores se refieren a la memoria de Francisco Serrador Carbonell, un valenciano «pionero del cine brasileño, exhibidor en Curitiba, São Paulo y Río de Janeiro que llegó a controlar cuatrocientas salas de cine en todo el país, productor de las primeras 'canciones ilustradas' filmadas a partir de 1908, creador del céntrico barrio denominado Cinelandia, en la entonces capital del Brasil, Río de Janeiro».

Ambos elementos son significativos porque abren el juego a los principales tópicos que recorren la edición. Por un lado, el intenso —aunque no exento de

problemas— intercambio entre el campo cinematográfico español y el latinoamericano. Por el otro, la atención en el cine no sólo como expresión estética, sino también en su carácter de producto industrial, que busca consolidarse a través de la constitución de un mercado de espectadores hispanohablantes. Y, fundamentalmente, su capacidad para generar figuras míticas en plena modernidad.

En este sentido, todos los autores atienden a lo que de popular tiene la producción cinematográfica. Siendo éste el prisma a través del cual se observa cada caso puntual, el concepto de imaginario colectivo está siempre presente, más allá de que se lo haga explícito o no. Pero hablar de imaginarios en América Latina remite, necesariamente, a pensar en una trabajosa, compleja y peculiar construcción de identidades nacionales. «Toda

sociedad crea un conjunto ordenado de representaciones, un *imaginario*, a través del cual se reproduce y que, en particular, designa al grupo para sí mismo, distribuye las identidades y los roles, expresa las necesidades colectivas y los fines por realizar», afirma Pierre Ansart. Si el cine, desde su institución como producto de consumo masivo ya en los primeros años veinte, se convirtió en uno de los canales privilegiados para la circulación de configuraciones simbólicas en las sociedades urbanas modernas, en América Latina estuvo estrechamente ligado a la búsqueda de las imágenes que cada nación aspiraba darse a sí misma. Representaciones que, volviendo a Ansart, tenían que ver con la cohesión de un grupo social, la adjudicación de roles de clase y género, así como con la formulación de metas a las que alcanzar como colectivo nacional.

Estas configuraciones se rastrean en el monográfico a lo largo de las dos secciones en que está dividido. Hay un periodo histórico omnipresente: el que se extiende, aproximadamente, entre los años treinta y cuarenta, que corresponde a la llamada *era de oro* de los cines mexicano, argentino y brasileño. Dicha *época dorada* coincide con el momento en que estos países se proponen la creación de sistemas de producción cinematográfica a nivel industrial. El modelo a seguir, por supuesto, era Hollywood. Cada país que al sur del Río Grande intentó fortalecer su industria del cine se inspiró en el sistema de los grandes estudios, la política de géneros y el *star system* norteamericanos. Aunque en su momento unos (México, Brasil, Argentina) tuvieron mayores logros que el resto, todos resultaron finalmente afectados por la enorme desventaja económica con respecto al país del norte, tanto como por buena parte de las políticas culturales regionales, que en general no vieron en el cine una posibilidad que

permitiera aunar el desarrollo industrial con el cultural.

Estos aspectos se trabajan con más detalle en la segunda parte del monográfico, titulada «Estrategias y representaciones». Los autores se detienen en algunas experiencias industriales llevadas a cabo en Perú, Venezuela, Cuba, Brasil, Argentina y México. Por su parte, la primera sección, «La política de los autores», aborda casos representativos de lo que fue el *star system* latinoamericano, signado por las transformaciones, préstamos y reformulaciones que los sistemas locales hicieron frente al modelo hollywoodiense.

Pero antes de considerar cada uno de estos estudios, quisiera mencionar otro elemento problemático presente en el monográfico: la dificultad de referirse a la constitución de identidades nacionales en un momento como el actual, en el que el concepto de 'nación' se ha puesto en crisis. De todos modos, más allá de los problemas epistemológicos del presente, es real que las décadas de los treinta y los cuarenta estuvieron gobernadas en América Latina por la pregunta acerca de la identidad nacional y la elaboración de proyectos políticos que buscaban la construcción de perfiles identitarios locales. Aún más: autores como Jesús Martín-Barbero asocian el notable desarrollo del melodrama en el continente (desde los folletines hasta la televisión, pasando —claro está— por los filmes de la *época de oro*) con la búsqueda colectiva de *un reconocimiento*, la ansiada revelación de una identidad por instaurar. En este sentido, rescato una nota, a pie de página, en la que una de las autoras de los artículos, Ana M. López, alerta acerca de «los riesgos que conlleva la imposición sobre el cine latinoamericano de modelos críticos que no reflejen sus condiciones sociohistóricas» (p. 215). No es el caso de este número de *Archivos*: cada intervención se hace cargo

—algunas más explícitamente que otras— de dichas condiciones, así como de la construcción de los modelos expresivos en el centro de las tensiones que política, ideología, mercado y tiempo histórico pautaban. Vayamos, entonces, a los estudios de caso.

En la formulación de los roles genéricos, tanto femeninos como masculinos, se percibe el imaginario grupal que los asigna. Subiendo la apuesta, pueden entresverse también aspectos específicamente regionales de tales estructuras simbólicas. En lo que hace a los estudios sobre cine, el estudio de la *estrella* es una adecuada veta para indagar en estos procesos. Las figuras de Dolores del Río, Carmen Miranda, Libertad Lamarque y María Félix son estudiadas, respectivamente, por Ana M. López, João Luiz Vieira, Diana Paladino y Paulo Antonio Paranaguá. Por su parte, Carmelo Esterrich y Angel M. Santiago-Reyes se abocan a la figura de Cantinflas, mientras que Sergio de la Mora se concentra en Pedro Infante. La noción de la estrella cinematográfica surgida de la articulación de los espacios específicamente filmicos y los ámbitos públicos está presente en estos análisis, y permite que los autores observen el modo en que cada grupo social deposita en sus *estrellas* ansiedades, aspiraciones y se identifique con ellas. La dinámica, por otra parte, no tiene por qué ser transparente, como bien se observa en los estudios de Paranaguá (en el que emergen las contradicciones sobre las que se construyó el mito María Félix) o De la Mora (que exhibe la ambigüedad sexual presente en las *buddy movies*, «películas de amigos», de Pedro Infante).

Resulta de sumo interés seguir el proceso de construcción de algunas figuras estelares, en el que se pueden rastrear tanto la conflictiva presencia de los modelos norteamericanos como los

funcionamientos específicamente regionales de la institución *estrella*. De este modo, se observa cómo los proyectos nacionalistas en los que estaban embarcados sus respectivos países signaron la trayectoria de la mexicana Dolores del Río y la brasileña Carmen Miranda, así como un mítico enfrentamiento profesional que mantuvo Libertad Lamarque con Eva Duarte de Perón se incorporó decisivamente en la construcción extrafilmica de la figura de la estrella. Ahora bien, del mismo modo en que la concepción hollywoodiense del *star system* es reelaborada a partir de las identidades locales, la «política de géneros» que organizó la producción de los grandes estudios del norte también se incorporará, con claves propias, a la realización latinoamericana. Las perspectiva genérica es inseparable de un abordaje que considere la producción del periodo clásico, no sólo por su función organizadora de la realización, sino porque puede ser considerado como un dispositivo propio del cine como espacio en el que confluyen lo popular y lo industrial. Si todo género cinematográfico implica un acuerdo de fondo que vincula al que realiza la película con quien la contempla, los géneros que marcaron la producción latinoamericana cumplieron con estas pautas. Se inscribieron en una serie de convenciones compartidas entre los productores y los receptores, a través de las cuales se organizaron los procedimientos expresivos de unos y los horizontes de expectativa de los otros.

En la segunda parte del monográfico, Ricardo Bedoya, María Gabriela Colmenares, Clara Kriger, Laura Podalsky, Ana M. López y Marina Díaz López, al considerar aspectos de los modelos de producción industrial, deben considerar el modo en que las cinematografías estudiadas reformularon la codificación genérica norteamericana en función de las particularidades culturales

de cada país. De esta manera, comedia, melodrama y musical tuvieron sus vertientes específicamente localistas. En cuanto a los aspectos industriales, resultan muy significativas las reconstrucciones que Bedoya encara respecto a la empresa peruana Amauta Films y María Gabriela Colmenares con la venezolana Bolívar Films. Su perspectiva permite enriquecer el panorama de la realización a nivel continental, así como observar la conflictiva dinámica que se estableció entre, por un lado, la presencia del cine norteamericano en el mercado hispanohablante, y, por otro, la competencia que las industrias mexicanas, argentina y brasileña establecían con Hollywood y entre sí.

Por su parte, Clara Kriger rastrea, a partir de un *corpus* de filmes del periodo peronista, las marcas de la intervención estatal en la producción cinematográfica argentina. Su propuesta es la de revisar las películas más significativas de la época tanto en sus aspectos narrativos y estéticos, como en su carácter de vehículo ideológico. Es interesante el detalle de que, pese a que no constituye el eje del trabajo, considere la oposición campo/ciudad (que remite a la de modernidad/tradición) presente en los filmes. La misma dicotomía se hace presente en el estudio de Laura Podalsky sobre las realizaciones cubanas previas a la revolución y en el de Marina Díaz López acerca de las comedias rancheras mexicanas. Así, puede deducirse la existencia de núcleos conflictivos comunes, en este caso ligados a las huellas que dejaron en el imaginario colectivo los traumáticos procesos de modernización económica, social y cultural por los que atravesaron los distintos países de América Latina.

Siguiendo en la línea producción industrial –géneros– identidad, Ana M. López aborda el análisis de un film brasileño, *O Cangaceiro*, definido por la autora

como un producto de hibridación «sistemática y despiadada», pero que, con todo, genera un espacio filmico específicamente brasileño, a través de una reconstrucción cinematográfica de un mito nacional. Dolores M. Tierney también trabaja con las estructuras narrativas y estilísticas del género, pero a diferencia de los anteriores, realiza una operación transtextual y contrapone el melodrama *Salón México*, de 1949, con *Danzón*, film realizado en 1991, que retoma numerosos aspectos (incluso, la autora lo considera como un homenaje) del anterior. El contraste entre ambas películas permite observar las diferentes construcciones del lugar de lo femenino en el marco de un mismo género y una misma cinematografía nacional.

Finalmente, dos trabajos abordan los vínculos que, en el seno del mercado hispanohablante, se establecieron entre España y Latinoamérica. Julia Tuñón analiza el registro que el cine mexicano de los cuarenta tenía de la figura del español. Desde una perspectiva textual, abreva en el modelo actancial propio de la narrativa de los géneros y a partir de allí considera las funciones que los relatos cinematográficos reservaban a los personajes de dicha nacionalidad. Por su parte, Alberto Elena, desde un punto de vista más ligado a los estudios de recepción, considera la presencia del cine latinoamericano en el mercado español, realizando un recorrido que abarca la etapa previa a la Guerra Civil, el franquismo y llega a la actualidad. Se pueden establecer cruces interesantes entre ambos trabajos; en especial, en lo que hace al periodo de la posguerra. Tuñón registra cómo el espacio simbólico que se le adjudica a España en las películas es el de la tradición, mientras que a México se lo asocia con la modernidad. Asimismo, observa que los españoles suelen ser identificados como personajes

positivos, al tiempo que, en el marco del dispositivo narrativo, se neutraliza toda referencia a la situación política de muchos de los actores y técnicos hispanos participantes en los filmes (la mayoría, exiliados republicanos). En el desarrollo de Elena se sigue el modo en que muchas de esas realizaciones sufrían, junto con las de procedencia argentina, el embate de la censura por la presencia de actores, técnicos o autores republicanos, así como por la aparición de temáticas juzgadas 'complicadas' por los censores (en este sentido, son particularmente jugosos los cambios de título con los que se pretendía 'suavizar' ciertos contenidos o presencias incómodas al presentar las películas para su exhibición comercial).

La posibilidad de establecer comparaciones y vínculos entre los distintos trabajos y, en consecuencia, entre los diversos modelos expresivos surge no sólo de su yuxtaposición dentro del monográfico, sino que se encuentra en el interior de cada uno de los artículos. La mayoría de los autores ensaya una mirada comparativa entre los distintos sistemas de realización nacionales, lo que enriquece también la perspectiva del lector. Otro aspecto que merece destacarse es la perspectiva innovadora en la que se ubica la edición. Cito algunos ejemplos: la mirada que desde la *Queer Theory* realiza Sergio de la Mora sobre la figura de Pedro Infante; la perspectiva crítica con la que María Gabriela Colmenares se propone abordar el estudio de géneros; la revisión de los conceptos de Domingo Di Núbila (un clásico de la historiografía cinematográfica argentina) emprendida por Clara Kriger; el cuestionamiento que Ana M. López propone a los estudios sobre la productora brasileña Veracruz; la perspectiva feminista con la que Dolores M. Tierney considera al melodrama mexicano; las estrategias de gozosa resistencia

popular frente al poder que Carmelo Esterrich y Angel M. Santiago-Reyes entrevén en las películas de Cantinflas. Se trata de posturas que renuncian a la comodidad de lo ya dado, y plantean la posibilidad de complejizar y enriquecer este área de estudios. Quizás por eso no sea casual que todos los abordajes consideren el período *de oro*, previo a la modernización expresiva y estética que sobrevino a fines de los cincuenta. Si bien las *nuevas olas* sesentistas constituyen un *corpus* de neto interés, es cierto que a partir de su aparición se consolidó el preconceito de que todo el cine previo, gestado dentro del modelo de los estudios, había olvidado la búsqueda de una auténtica identidad audiovisual latinoamericana. Este punto de vista rupturista, que negaba toda entidad a los filmes del período clásico (se postulaba que con las nuevas olas comenzaban los 'auténticos' cines nacionales), se estableció con excesiva firmeza, impidiendo una reflexión más amplia acerca de los movimientos cinematográficos regionales.

Los estudios que aquí estamos reseñando se plantean, por el contrario, percibir «la continuidad, evolución y complejidad» de procesos que se registran a largo plazo. Por ello, casi no hay planteamientos vinculados a las (también con resonancias sesentistas) *políticas de autores*, sino que más bien el interés está puesto en los públicos y en los universos simbólicos que ellos ponen en juego. Se trata de una «renovación de la mirada y reconciliación entre el pasado y el presente» que dista de ser complaciente. Por el contrario, los estimulantes trabajos que nutren el monográfico nos remiten otra vez a la idea de imaginario, pero desde la concepción de Cornelius Castoriadis: un imaginario que no es imagen especular *de algo*, como supone cierta tradición, sino «creación incesante y esencialmente

indeterminada (social, histórica y psíquica) de figuras/formas/imágenes». Esta definición irradia vitalidad, porque cuando Castoriadis asocia lo imaginario a lo creativo está apostando a la capacidad humana de generar cambios y respuestas absolutamente inesperadas y novedosas: concibe que la utopía va de la mano de la capacidad de creación simbólica de los colectivos sociales.

Entonces, si el cine aparece tan vinculado a los procesos de constitución de los imaginarios sociales, estaría también ligado a lo que de más creativo y prolífico tie-

nen dichos procesos. En el caso de América Latina, sin duda es positivo que los estudios sobre cine apuesten a una mirada que no por desentumecerse deje de ser crítica, y que pueda abordar lo que Tierney llama las «políticas del placer». Esto es, los componentes fuertemente significativos implicados en el goce que se desprenden de la música, los bailes, las canciones y las estructuras narrativas de los relatos audiovisuales, siempre potencialmente dispuestos a renovarse y abrirse a nuevos recorridos del sentido. **DIANA FERNÁNDEZ IRUSTA**

FILM/GENRE

RICK ALTMAN

Londres

British Film Institute 1999

246 páginas

14,99 libras esterlinas



El último libro de Rick Altman no deja lugar a dudas del compromiso del autor con tareas desmitificadoras. Aún queda en la memoria de algunos de los miembros de nuestra pequeña comunidad 'científica' la conmoción —si bien leve, no dejó de serlo— que causó su artículo «Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo en crisis», aparecido en *Archivos de la Filmoteca* (nº 22, febrero de 1996), en el que daba al traste con las preconcepciones esencialistas que han lastrado nuestro quehacer disciplinar y donde, jugosamente, se centraba en el crucial caso del paso del mudo al sonoro. La reiterada cita del texto, así como la de sus propuestas y críticas más contundentes, pueden rastrearse aquí y allá como indicios claros de su importancia para alumbrar el sentido y los modos siempre en revisión de cualquier investigación. Su trabajo sobre el género musical, al que dedicó un libro, hasta cierto punto canónico ya, *The American Film Musical* (Bloomington,

Indiana University Press, 1987), le ha puesto sobre la senda, con otras aportaciones posteriores, de intentar aclarar qué se entiende por 'género cinematográfico' y qué modelos aportar para su análisis y comprensión dentro de los estudios sobre cine.

El tratamiento teórico del género, como elemento del cine, se inicia de manera indirecta con la ingente atención que ha recibido el *western*, tenido siempre como género por excelencia. Los problemas habituales en la consideración del género como categoría habían sido deudores del tratamiento y metodología procedente de la historia de la literatura y de la crítica literaria. En cuanto tales, delineaban el tramo que va del problema de la descripción *a priori* del entorno conceptual donde insertar los singulares, a la creación del sentido genérico, una vez reunidas las películas que coinciden en un campo temático, deducido éste de manera inductiva. La oscilación entre

asumir una u otra metodología lleva las cicatrices de la lógica de la filosofía occidental y con ellas, la incertidumbre generada por la inoperatividad categorial y sus consecuencias teóricas. Todo esto explica que, unido al objetivo básico de hablar del género cinematográfico, en el libro aquí reseñado se esté también revisando la idea de 'género' y su posibilidad teórica misma.

Altman parece muy dispuesto a tomarse en serio los problemas generados por una excesiva presencia de disciplinas académicas ajenas, que han terminado por reducir y cosificar los fenómenos que conciernen al cine, como fieles herederas de Procusto. Quizás por ello, prescinde absolutamente del debate con las aportaciones desde dentro de la teoría del cine. Pero sí utiliza, como focos de iluminación de los problemas, las fuentes de las que estos estudios se nutrieron, por lo que el libro se configura como un total intento de revisión de sus contenidos. La crisis a la que llegó el uso de la semiótica y de la teoría de la ideología no debe menoscabarse pues fijó, al menos, la atención sobre características que están presentes y que no se deben arrinconar, aunque haya que abrir la casa para que entren nuevos aires disciplinares. Parece preciso hacer una síntesis que lleve a una nueva consideración de las dificultades desde otras perspectivas. Simplemente, porque la determinación teórica no es interesante ya, si no se permite ver el problema desde otros ángulos. Se necesita un modelo que funcione, asumiendo las imposibilidades y optando por un sincretismo coherente que atraiga a la mirada.

El libro, pues, trata de emprender el esclarecimiento de los cruces nominales, por un lado, pero también de las peculiaridades de uso, por otro. En un primer momento, uno puede sentirse tentado de pensar que es un manual, más que en el sentido de exposición de temas que cons-

tituyen la explicación de una materia, en el de un compendio de resolución de problemas. Porque, muy al estilo editorial científico, los doce capítulos, en lugar de encabezarse nominalmente, se interrogan sobre cuestiones esenciales para configurar el sentido de la palabra 'género'. Ejemplos de los títulos son «¿Son estables los géneros?» (capítulo 2), o «¿Cómo se usan los géneros?» (capítulo 7), o «¿Por qué los géneros están mezclados?» (capítulo 8). El hilo conductor de estas interrogaciones es ir marcando las apreciaciones apriorísticas que parecen interiorizadas injustamente en su sentido. Siguiendo el sentido teleológico de cualquier manual se debería dar aquí un esquema del viaje que propone, pero cualquier intento de redefinir la trayectoria del libro sería una pequeña infamia para la deliberada descomposición que hace Altman al presentar los temas de ese modo. Permitámonos simplemente precisar algunos puntos que brillan en el posible camino. Los dos primeros capítulos permiten ubicar bien desde dónde se parte. En el primero se hace un recorrido por los diversos avatares que ha tenido el estudio del género en el tiempo desde, obviamente, Aristóteles. Y el segundo ofrece un gran palimpsesto, que luego desmenuzará el libro, donde se escriben de manera asertiva, expositiva, las presunciones habituales que ha tenido el estudio del género en el cine; por ejemplo, su utilidad por aunar variables múltiples de estudio, su origen de definición en la industria y su reconocimiento por el público, su identidad clara y estable, la pertenencia constante de las películas a un solo género, su transhistoricidad y desarrollo predecible, su iconografía y estructura evidentes y, quizás, por último, su función ritual e ideológica. Este segundo capítulo da su lugar a esas fuentes, arriba referidas, ideológicas, filológicas

y antropológicas que se han usado tradicionalmente para abordar este problema. Hasta el capítulo 9 se atiende a estos problemas habituales del encasillamiento y se ofrecen respuestas críticas. Así, se revisa cómo funciona la producción y su publicidad para resaltar que las productoras no inventan o se adscriben a los géneros, sino más bien a ciclos que pueden controlar y hacer defensivos respecto al posible pillaje de la competencia. También se aprecian con nitidez los mecanismos que utilizan la prensa y la crítica, y las instituciones catalogadoras (bibliotecarias, académicas, internauticas...) para usar los géneros y cómo se apoderan de un estilo legitimador de manera absolutamente *ad hoc*. Y, además, se explicita cómo las instancias lectoras, ya sean audiencias marcadas históricamente, ya la comunidad académica, recuperan y dan nuevas lecturas a géneros tradicionalmente interpretados de muy otra manera.

Poco a poco, se van deconstruyendo todas las presunciones sobre el tema para ir apuntando proposiciones provisionales para la consideración futura del género. Estas propuestas están marcadas tipográficamente y se ofrecen numerosas al final de aquellos capítulos que han permitido llegar a alguna conclusión. Este procedimiento de Garbancito no apela más que a la apertura constante que el tema requiere. Y sin embargo, también poco deja el libro de tener su colofón final, ya que se ofrece un «Apéndice» remozado desde las conclusiones mismas del libro, donde se reimprime un artículo de 1986 en el que el tono cambia, y se ofrece un modelo como solución al trabajo empírico con cualquier género. Casi resulta un poco triste ver tanta contundencia en esta exposición tan determinada del apéndice, después del inconformismo y la crítica que destila el libro con la tradición previa. Pero, sin

duda, el modelo sintáctico/semántico es una excelente síntesis que operativiza la tradición procedente de los estudios literarios que ha tenido el tratamiento del género, con la adopción de medidas 'pragmáticas' que han abierto y socializado el trabajo en la historia y teoría del mismo. Una buena idea es leer este apéndice antes de iniciar la lectura de los capítulos del libro, pues predispone de manera optimista para el trabajo de dismantelación que se llevará a cabo a partir de entonces, y aclara el tono en el que se explica el género al día de hoy. Además de que al llegar a las conclusiones, se ha digerido convenientemente la síntesis de crítica y 'dogma' que ofrece el trabajo mismo, pues la revisión que Altman hace de su propuesta de 1986 se desliza coherentemente después de la lectura.

En esta explicación previa hecha de los capítulos, se han dejado deliberadamente fuera los cuatro últimos –del 9 al 12– que merecen consideración aparte, porque Altman reserva para ellos el diálogo negociador con las posibilidades teóricas de que disponemos en la teoría e historia del cine, y especialmente con el enfoque de los *Historical Poetics*, si bien en las conclusiones también tienen su lugar los estudios de recepción. En estos capítulos encontramos la presencia ninguna por excelencia, el espectador singularizado y la audiencia, aportando su sentido dentro de la corriente cultural que el cine nutre y ha nutrido muy especialmente en este siglo. Es aquí donde el 'género', como estilete afilado, sensibiliza demasiadas zonas que componen el cuerpo de la cultura, un haz de tejidos cuya interdependencia el libro no ha dejado de expresar para encontrar la ósmosis entre todos ellos. Por tanto, la aportación más contundente dentro de las asunciones habituales sobre la narración de los géneros y su implicación del espectador, es dar una dimensión teórica a lo social

de la comunidad genérica, e hipostasiar este sentido a la comunidad del tiempo histórico que ha de llegar. El tipo de comunicación, de identidad y de imagen que de sí mismas tienen las distintas posibles comunidades, terminan por ser denominadas por Altman como «comunidades constelares» (*constellated communities*). Son las que resultan de la apelación del 'género' en cada caso espacio-temporal, o quizás sería más lógico decir, geográfico-cronológico. Se trata, en el fondo, de un sentido de comunidad íntimamente ligada al de comunidad nacional, a la que el cine ha apelado toda su vida. Y es en el intercambio entre los miembros significados de esta 'comunidad' (productores, exhibidores, espectadores, críticos, políticos, moralistas, ...) dónde confluyen constantemente las diversas reconfiguraciones y reformulaciones del género.

La cuestión final es, ¿por qué es importante la reflexión sobre el sentido en que el término 'género' se ha construido en los discursos de los especialistas?, pero también, ¿cómo podemos abordar su localización y deslinde en sus numerosas apariciones y verbalizaciones de todos los ámbitos

que conforman el fenómeno 'cine'? y ¿cómo podemos usarlo? Detrás de estas dos posturas, el 'género' aparece como uno de los puntos de conexión que exige mayor clarividencia a la hora de analizar nuestro trabajo, dentro de los estudios de cine y su sentido. El 'género' aún de manera casi mágica, no sólo las variables texto, audiencia, producción y exhibición, como formas en las que tendemos a mirar al cine, sino también, crítica, teoría e historia, como casillas en las que nos gusta insertar nuestras publicaciones, o caracterizar a nuestros colegas y a nosotros mismos. El escurridizo 'género' apela a un sentido ontológico de la discusión intelectual y sus vínculos con problemas de índole teórica, de donde sus resoluciones históricas demuestran bien a las claras lo insensato que es, a veces, nuestro énfasis al usarlo como término sin connotaciones. Pero también es fácil ver el mundo que irradia un concepto que debe ser entendido de otra manera y, a partir del cual, se puede desplegar toda la historia del cine. Y, también, la de la sociedad. **MARINA DÍAZ LÓPEZ**

PERSEVERANCIA

SERGE DANEY

Buenos Aires

El Amante/Tatanka, 1998

173 páginas

Allá por los finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, quienes estábamos interesados en el cine tuvimos casi obligadamente que acercarnos a los *Cahiers du Cinéma*. El estado en el que se encontraban las revistas especializadas en nuestro país era no ya menesteroso sino abiertamente agónico, por lo que los *Cahiers* sirvieron de alimento y acicate

para nuestra cinefilia, esa enfermedad cultivada con pasión durante años y de la que luego hemos querido curarnos sin apenas conseguirlo. Eran tiempos de fáciles entusiasmos, de confianza espontánea en el cine como vehículo de cultura y disfrute. Algunos incluso llegamos a exiliarnos voluntariamente para sentir con más fuerza las euforias del momento, tan



mostrenco y árido era por aquí el paisaje. Fueron los *Cahiers* de entonces quienes arroparon nuestra orfandad, descubriéndonos un buen número de cosas y proporcionándonos un grupo de interlocutores con los que dialogar mensualmente a través de sus páginas. Si además de padecer la política, la vida consistía básicamente en descubrir el cine, los *Cahiers* nos parecieron el camino más a mano y mejor trazado para hacerlo.

Entre los críticos que hacían la revista en esas fechas fueron unos pocos los que más atraieron nuestra atención: Pascal Bonitzer, Jean Louis Comolli, Pascal Kané, Serge Toubiana y, muy especialmente, Serge Daney. La mayor o menor imantación que suscitaban se debía no tanto a las posibles coincidencias respecto a las películas que unos y otros abordaban, sino a la escritura misma con la que lo hacían. A principios de los setenta, para ser exactos a finales del 72, si no recuerdo mal, dejaron de figurar en el comité de redacción los que todavía lo componían procedentes de la etapa anterior, y que ya se habían convertido en directores con mayor o menor número de películas en su haber, por ejemplo, Doniol Valcroze, Pierre Kast y Jacques Rivette, cediendo el paso a una nueva generación cuyos miembros propiciaron un giro radical a la revista que duraría, poco más o menos, unos cinco o seis años. Durante este período, si bien el denominador común de todos sus miembros puede resumirse en una extrema politización post-68, cada cual transmitía mediante su escritura una buena dosis de individualidad. El discurso sobre el cine vivía una encrucijada en la que coexistían por lo menos tres posiciones bien diferenciadas: la que defendía una cinefilia indiscriminada volcada sobre el cine americano, la que era parti-

cine y la que se abría al análisis de ambos a partir del marxismo, la semiótica y el psicoanálisis. Polarizada por esta última, la escritura de Daney se nos ofrecía, si la impresión que conservo no me traiciona, en una mayor transparencia, algo así como si fuera concretándose a medida que las películas se lo exigían y al paso de sus propias lecturas; no parecía tener, en una palabra, una doctrina previa capaz de cegar por completo su particular relación con el cine; su apasionada defensa de la vanguardia, representada ante todo por las películas de Straub y de Godard, y no, en absoluto, por el *underground*, contenía mucho más requerimiento moral que de adscripción militante estrictamente política; las imágenes cinematográficas, en definitiva, eran las portadoras de una moral por la que se hacían o bien nobles o bien totalmente abyectas. Pese a la euforia teórico-política del momento, sus posicionamientos heredaban, quizá más que en ningún otro miembro de la revista, la firmeza ética que Jacques Rivette había expresado a todo lo largo de los quince años precedentes y la demanda de Godard había sabido acrisolar en una sencilla frase que no tardó en convertirse en slogan fácil de repetir pero difícil de aplicar: *Un travelling es una cuestión de moral*.

Años más adelante, a comienzos de los ochenta, Serge Daney abandonó los *Cahiers du Cinéma* para hacerse cargo de la sección de cine del periódico *Libération*. Se convirtió así en un crítico-periodista cinematográfico, aunque muy poco al uso, es decir sin que la obligación a atender a la actualidad, priorizando el carácter informativo, le impidiese el ejercicio de la reflexión y el análisis. Esos años no pudimos seguir con tanta asiduidad el itinerario de sus preferencias. Lo conocimos posteriormente, gracias a la publicación de sus artículos en el muy recomendable libro *Ciné-Journal*, editado

en 1986 con un prólogo-carta del filósofo Gilles Deleuze. Leyéndolo volvimos a reencontrarnos con una escritura en la que ahora, liberada por completo de cualquier utopismo doctrinario, prevalecía más que nunca el goce de trabajar sobre aquellas películas por las que merecía la pena «sentirse trabajado», rehuyendo cualquier posible demanda procedente del mercado, y advirtiendo acerca de aquéllas que sólo simulaban lo que parecían contener.

Lo que sí consiguió fortalecer no fue ya su papel de crítico profesionalizado, de *passeur*—alguien que él definía como una especie de barquero, para quien la verdadera comunicación no consistía en transmitir lo aprendido sino lo que uno mismo ha elaborado—, con no poca influencia en sus lectores, sino su soledad. Serge Daney, en efecto, se sintió, al parecer, según sus propias palabras, más solo, y también más a gusto, que nunca. Podría decirse, pues, que fue en *Libération* donde pudo sentir con verdadera crudeza la concreción vivencial de aquella reflexión de Nietzsche, a quien de vez en cuando citaba en sus escritos, y que dice: «Donde acaba la soledad allí comienza el mercado; y dónde comienza el mercado, allí comienza también el ruido de los grandes comediantes y el zumbido de las moscas venenosas». Esa soledad la sintió, padeciéndola con particular rigor, a raíz del episodio que lo enfrentó a Claude Berri cuando éste demandó al periódico por un artículo de Daney contra la película *Uranus* y pudo replicarle, haciéndolo con argumentos *ad hominem* que culminaban con un «Tchao ma poule» (adiós, puta). Expresión abyecta que da motivo suficiente para no aproximarse nunca jamás a cualquier película firmada por semejante sujeto.

En 1992, el 12 de junio, Serge Daney murió de SIDA, a los 48 años. Cesó así su vida de viajero impenitente, gran aficionado

al tenis y crítico cinematográfico atento asimismo a las imágenes de la televisión. Que sus trabajos merecen ser conocidos lo atestiguan los libros que, a base de sus artículos, pudo componer en vida: *La rampe*, recopilación de sus textos publicados en *Cahiers du Cinéma*; *Ciné-Journal*, anteriormente citado, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, colección de artículos variados sobre cine, televisión e información en general; *Le salaire du zappeur*, específicamente dedicado a la televisión; *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, antología de textos conservados en su ordenador, así como los publicados en la revista *Trafic*, por él fundada en 1991; y *L'Amateur de tenis*, que reúne su producción como cronista de este deporte.

Pero si todos ellos valen la pena, y no estaría de más que fuesen traducidos a nuestro idioma, *Perseverancia*, publicado a título póstumo, es el que mejor nos pone en relación con la persona, su itinerario biográfico, sus inquietudes, sus dudas, sus temores, sus opciones vitales, sus euforias políticas, y también, cómo no, su vínculo con el cine, o sea, lo que le unía a él y lo que de él rechazaba. *Perseverancia*, en fin, nos ofrece los eslabones de la formación de una mirada dentro de un contexto muy preciso, el de la Francia de los años sesenta-noventa, con sus abundantes debates y no menos decepciones. Es una especie de novela de formación de un espíritu de este tiempo, que también es el nuestro. Ciertamente que sus claves son más fácilmente compartibles por quienes forman (formamos) parte de la misma generación, pero no por ello dejará de resultar ameno, aleccionador y muy, pero que muy, orientativo para quienes busquen precisar su relación con el cine ya sea en el campo de la crítica o el de la dirección. A la falta del deseo por imponerse en este último, Serge Daney inten-

tó hacerse a sí mismo y crear, no sin humor, a partir *del lugar del otro*. Huyendo siempre, eso sí, de la sumisión, no fuese a conducirlo a la locura. Su tenacidad en este propósito es lo que el libro nos transmite.

Básicamente compuesto a partir de una entrevista realizada en vísperas de su muerte por su amigo Serge Toubiana, el libro incluye también un enjundiosísimo texto, «El travelling de *Kapo*», publicado en el nº 4 de *Trafic* muy poco antes de su deceso. Es éste un texto capital, en el que nos expone lo que consideró el origen de su acercamiento al cine, atraído por la lectura de un artículo de Jacques Rivette y el conocimiento del cortometraje *Nuit et brouillard* (*Noche y Niebla*, 1955) de Alain Resnais, que recordaba la infamia nazi de la Soah. A partir de estos descubrimientos, asumidos como escena primigenia de su cinefilia, Daney nos ofrece la explicación de su propia vida y de su actitud antes el cine en pos siempre de una especie de ósmosis entre los requerimientos éticos y las apuestas del cine moderno. La autobiografía y la reflexión teórica se imbrican en el texto con amenidad y rigor, iluminando no sólo las razones de la persona

sino también las opciones de su trabajo. El resto, por lo demás, tampoco tiene ni mucho menos desperdicio, expuesto como está en base a las respuestas de alguien a quien nunca le faltaron las palabras ni la lucidez suficientes para verbalizar con fluidez incluso los aspectos más recónditos de su devenir existencial. Hermeneuta de sí mismo, Serge Daney se nos ofrece antes todo heredero de Bazin, Rivette, Douchet y Godard, pero a la vez empapado de Nietzsche, Adorno y Deleuze. El conjunto testimonia con llaneza y vitalidad el nacimiento, desarrollo y muerte de una voz que habló de las películas como escogidos lugares de encuentro a favor de la vida y la verdad. Una cosa más que nada nos recuerdan sus palabras: la importancia de comprender. Privilegio mayor para cualquier vida humana.

Hay que darle las gracias a las Ediciones El Amante/Tatanka, S.A., de Buenos Aires, por la iniciativa de traducir al castellano este vibrante libro que, a pesar del pesimismo que lo embarga, no cesa de recordarnos en cada línea que el cine puede ser bastante más que un mero entretenimiento estéril. **M. VIDAL ESTEVEZ**

L'ÂGE D'OR DU DOCUMENTAIRE. EUROPE: ANNÉES CINQUANTE

ROGER ODIN (ED.)

Paris

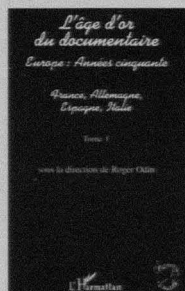
L'Harmattan, 1998

2 volúmenes, 252 + 229 páginas

130 francos franceses

El título de la obra justifica en sí mismo el esfuerzo de Roger Odin por reunir a un nutrido y variado grupo de autores para ofrecer una primera visión de conjunto de un apasionante período para el cine documental, una afirmación que podría extenderse más allá de los límites geopolíticos en ella abordados. El panorama que los dos volúmenes ofrecen del docu-

mental realizado en una Europa occidental —tan sólo el trabajo sobre Alemania cruza el Telón de Acero— en reconstrucción material e ideológica permite no sólo ratificar los años cincuenta como la edad dorada del género, sino afianzar la sospecha de que profundizar en su estudio promete fructíferos resultados al menos en dos áreas de investigación. Por una



parte, el análisis del cine documental de los cincuenta se revela como una fuente inestimable para la historia política y social de la Europa del periodo al documentar los esfuerzos por reconfigurar identidades nacionales diferenciadas en un marco ideológico y político marcado tanto por un aún difuso proyecto de unificación europea auspiciado por los Estados Unidos, en su papel de aliado frente a la amenaza soviética, como por las tensiones generadas por la modernización de cada una de las sociedades europeas. Por otra, el papel del documental y del cortometraje —términos sinónimos durante éste periodo— como única vía en muchos países para generar o dar continuidad a la empresa cinematográfica y a la carrera de determinados cineastas; y, como señala Odin en su introducción, la importancia del documental en el proceso al que asiste el cine en su conjunto en estos años (reconfiguración institucional y reformas legislativas, surgimiento del movimiento de reflexión teórica fuera y dentro de las universidades, el desarrollo sin precedentes de los cine-clubs, etc.). Pues bajo la heterogeneidad en calidad y profundidad de los trabajos reunidos —en muchos casos debida al muy irregular grado de desarrollo en cada uno de los países de la historiografía del cine en general unas veces, otras del cine documental en particular— se desvela una sorprendente homogeneidad en los temas y problemas abordados (la tensión tradición-modernidad nos aparece como la estrella bajo muy diferentes ropajes), en las búsquedas estéticas y socioculturales de un cine que no se resigna a las narraciones ficcionales en su compromiso con la cultura y el conocimiento, en la conflictiva y muy interesantemente resuelta relación entre la propaganda estatal, institucional y comercial, la educación popular paternalista y la creación cinematográfica...

En el primer volumen se incluyen los trabajos dedicados a Francia, Alemania, España e Italia, siendo la primera y la última las cinematografías más ampliamente tratadas. El documental francés se nos presenta en un tríptico complementario: Roger Odin centra su estudio en el Grupo de los Treinta combinando la exposición del debate legislativo-institucional en torno al cortometraje con el análisis de la producción documental de los integrantes del Grupo pasando de una visión general al estudio particular de tres filmes como ejemplares de los principales modos de comunicación que se manifestaban en el documental de los cincuenta, sin duda la sección más brillante del artículo y en la que desarrolla algunos de los presupuestos teóricos que había venido ofreciendo en los últimos años en textos más crípticos y estériles; Michele Lagny describe, como ya hiciera en las páginas de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (nº 4, abril de 1996), el proyecto de catalogación de los documentales franceses que viene acometiendo con su grupo en la Universidad de París III, cuyos frutos quedan puestos de manifiesto en el trabajo que le sigue, elaborado por tres miembros de su equipo y donde se analizan de forma rigurosa, sustantiva y coherente las representaciones sociales que la producción documental francesa entre 1946-1955 (fechas marco del proyecto de catalogación) ofrece en torno a los estereotipos del ferroviario, el minero y el campesino. Peter Zimmermann presenta para Alemania, en un mediocre trabajo, las guerra de propaganda ideológica entre las dos repúblicas a través del documental y el noticiario cinematográfico y televisivo, mientras Vicente Sánchez-Biosca y Rafael R. Tranche ofrecen al lector francés una amplia descripción del contexto institucional, legislativo y de debate teórico y crítico que marca el

decenio en la cinematografía española, para realizar después una panorámica muy general y sucinta de la producción documental y NO-DO. La reimpresión de un trabajo de Roberto Nepoti abre la sección dedicada a Italia con una muy pormenorizada descripción de la producción documental de su país, que excede de forma no justificada los límites temporales establecidos por la obra que nos ocupa, hecho sin duda atribuible a su procedencia exógena. El carácter exhaustivo del trabajo no va acompañado de una clara estructura expositiva, careciendo además de aparato bibliográfico; sólo la riqueza en informaciones compensa al lector de las deficiencias señaladas. Dos textos más breves vuelven sobre el documental italiano con objetivos muy diferentes: Lino Micciché aborda la inevitable discusión acerca de los límites y relaciones entre el documental y la ficción en el excepcionalmente propicio caso italiano a través de los textos y obras de Antonioni, Zavattini, Visconti, y, lo que es más interesante, a través de ideas, temas y personajes, de realidades sociológicas, económicas, políticas y sociales de la Italia de los cincuenta que se escamotean al cine comercial y sólo encuentran un nicho en la subterránea producción documental; Maria Adelaide Frabotta nos presenta un rico panorama de los cortometrajes gubernamentales, excepcional fuente documental de las tensiones y problemas sociales, económicos y políticos en los que debate la Italia del momento (identidad nacional, reconversión económica, desarrollo urbano y modernización, oposición norte-sur, etc.).

Tony Aldgate inicia el segundo volumen con un trabajo de discusión historiográfica, a nuestro juicio muy acertado en sus conclusiones, sobre dos problemas centrales: la ruptura o continuidad

del documental británico de los cincuenta respecto a la mítica escuela de Grierson y la discutida originalidad y calidad del Free Cinema en sus producciones documentales. Las páginas siguientes de la obra que reseñamos nos fuerzan a un cambio radical: Geneviève Van Cauwenberge y Anne-Françoise Lesuisse se enfrentan a un desierto historiográfico respecto a la cinematografía de su país, Bélgica. Algunas relaciones filmográficas y tres historias generales son el único punto de partida para el estudio de un cine que las autoras definen para este período como inestable e individual, prisionero del encargo gubernamental e institucional y donde el documental se presenta como el único cine posible, pero que precisamente por ello se desarrolla como un interesantísimo híbrido de géneros y estilos. Como prueba de ello analizan la obra de dos cineastas, Edmond Bernhard y Charles Dekeukeleire, que resuelven de forma muy diferente las limitaciones y conflictos entre las voluntades creativas y las exigencias de los comandatarios. Oliver Nilsson-Julien nos ofrece, sobre un vacío historiográfico si cabe más dramático, una apasionante reflexión acerca de cómo los estereotipos acerca de la cultura e identidad holandesa, en buena parte contruidos en la interpretación de su tradición pictórica, han condicionado la recepción y la gran reputación del documental holandés: la imagen de Holanda como «el país del documental» se gesta precisamente a partir de las obras del período, sobre todo de la primera mitad de la década, filmes de encargo que buscan precisamente ofrecer de los Países Bajos una representación a la vez coherente, en términos de clichés nacionales, y dinámica, y para ello utilizaron precisamente los estereotipos que el público extranjero esperaba.

Realismo, documental e identidad nacional se refuerzan mutuamente en la construcción de un país mítico. Más convencionales son los trabajos dedicados a los países nórdicos. El más extenso e interesante nos acerca al documental danés a través de una tensión «entre tradición y modernidad» que adjetiva tanto a la realidad sociopolítica del país como a la producción cinematográfica, de la que Ib Bondebjerg ofrece un razonado análisis de géneros, tendencias y autores (Karl Roos, Dreyer, Theodor Christensen y Henning Carlsen entre otros). «Etnografía, exploración y experimentación en un marco utilitario» da título y enfoque al trabajo de Bjørn Sørenssen sobre el documental noruego, temática que reaparece forzosamente en el capítulo dedicado a Suecia con filmes como *Kon-Tiki* y cineastas como Arne Sucksdorff, pero en el que destaca el análisis de Leif Furhammar de la configuración del documental televisivo como cruce de tradiciones (cine, radio y formación popular), un enfoque que rompe la ingenua continuidad que otros autores, a lo largo de los dos volúmenes, parecen atribuir al paso del género al nuevo medio. La obra dirigida por Odin se cierra con un ineludible y crucial objeto de investigación: los filmes del Plan Marshall (1948-1953), en cuyo análisis Noël van Rens propone considerar a esta muy heterogénea colección (documental tradicional junto a ficción, docudrama, noticario y animación, y complejas líneas de producción a nivel institucional) como un «conjunto

documental» delimitado pero aún difícil de estudiar dado que se conocen y conservan pocas fuentes documentales que permitan la reconstrucción del proceso de producción de muchas de las películas, y que los filmes todavía no está en su integridad abiertos a la investigación. A pesar de estas limitaciones, el texto constituye un buen punto de arranque para quien pretenda penetrar en esas paradójicas imágenes, producidas localmente, a través de las cuales los Estados Unidos espetaban a los europeos con la consigna «You too can be like us».

Los volúmenes que nos ocupan constituyen pues un muy misceláneo conjunto que nace de la necesidad de cubrir un vacío historiográfico que se resistía a acometerse desde las historiografías nacionales, y lo hace desde unos presupuestos integradores y globalizadores diferentes a los habituales, los cuales sin duda arrojan nueva luz y deberemos tener presentes para el futuro. Por ello mismo es una obra apresurada y de urgencia que muestra lo mucho que queda por hacer. Quizás sus deficiencias se habrían paliado con la adopción de otro modelo de publicación más homogeneizador y programático (y un soporte editorial más cuidado que la deficiente factura a la que nos tiene acostumbrados la colección Champs Visuels de L'Harmattan), pero con ello se habrían perdido otras virtudes de la obra, como la de dar a conocer la labor de investigadores difícilmente accesibles por las barreras idiomáticas. **MARÍA LUISA ORTEGA**

AZORÍN. PERIODISMO CINEMATOGRAFICO

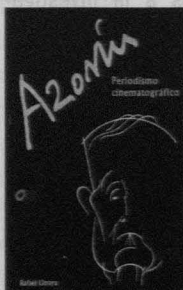
RAFAEL UTRERA

Barcelona

Film Ideal 2000, 1998

257 páginas

3.350 pesetas



Las efemérides y los homenajes suelen utilizarse como habitual fermento para la publicación de una gavilla de libros, la mayoría de los cuales apenas disimulan que son meros encargos coyunturales donde se despliega el consabido repertorio de insustancialidades y lugares comunes. Si a ello le sumamos que la sobredimensión de la industria editorial española amenaza con eclipsar las verdaderas aportaciones que puedan darse, tendremos un panorama donde lo irrelevante va comiéndole terreno a lo significativo. Así, entre el verdadero aluvión de textos nacidos –de un modo u otro– al calor de los actos conmemorativos de la crisis colonial de 1898, pocos serán los que perduren y menos los que rescate ese intangible llamado posteridad. Uno de los llamados a engrosar esta corta aunque sustanciosa nómina es el presente *Azorín* urdido por la pluma doctoral de Rafael Utrera, autor de larga trayectoria en el terreno de las relaciones cine-literatura e interesado particularmente en la figura del escritor alicantino desde hace casi cinco lustros.

Fruto, pues, de una prolongada dedicación al tema, este libro no pretende tanto cubrir una laguna –que es océano– sino aportar una mirada analítica sobre la vinculación azoriniana al cine, que pasó por diferentes momentos y grados de entusiasmo. Una mirada que se despliega en el estudio de numerosos artículos periodísticos –de ahí el subtítulo del libro– y obras narrativas de este escritor donde el cine ocupa un espacio central o la recepción crítica que suscitó el hecho de que un

integrante de la llamada generación del 98 manifestara tamaño interés por este medio artístico y de entretenimiento.

Partiendo del desafiante reto que formulara Azorín a la revista *Objetivo* y que en forma de cita abre esta monografía («No habrá cine español en tanto no se quiera estudiar»), Rafael Utrera se aplica con esmerada pulcritud y sobrada eficacia a la tarea de redescubrirle al lector una página si se quiere tangencial de la historia, pero que ejemplifica bien a las claras por qué determinadas tendencias estéticas y rupturas gramaticales han brillado casi por su ausencia en nuestra industria. Huyendo de las vocingleras formulaciones en pentagrama a lo Juan Antonio Bardem, quien sentenciara las carencias del cine español hace ya unas cuantas décadas, aquí es en el interlineado del libro donde se deja espacio para la reflexión sobre elocuentes silencios que prácticamente no han merecido nunca un párrafo. Algunos de ellos, abiertos a la controversia como el presunto parasitismo del cine español con respecto a su literatura, que incluso el autor verbaliza –sin que sirva de precedente– al afirmar que aquél «*ha procurado mantenerse como sucursal de otras artes utilizando gloriosos desechos en lugar de buscar la originalidad de asunto y tratamiento*» (p. 15); otros, en cambio, de sugerente calado como el ancestral desdén hispánico por las expresiones de vanguardia y el rechazo a plasmar en imágenes –salvo contadas muestras de excepción que vienen a confirmar la regla– el universo del subconsciente o la esencialidad de la luz.

Ahí radica precisamente uno de los grandes valores de este libro. Sabida era la enorme influencia que los procedimientos narrativos del cine tuvieron en la obra literaria de Azorín, pero el paso del tiempo y un rutinario desinterés por las supuestas frivolidades mundanas del intelectual habían arrumbado en el baúl de los recuerdos sus aportaciones. Las cuales le asemejan en cierta medida (menos de lo que a primera vista puede parecer) con una pléyade de escritores interesados por el cine como Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina o los hermanos Álvarez Quintero, que sin duda también merecerían en el futuro un acercamiento bibliográfico como el presente.

La diferencia con el grueso de ellos es que Azorín fue de los pocos que se orientó, como apunta Rafael Utrera, quizás por su habitual vinculación con la cultura francesa, hacia posicionamientos vanguardistas, defendiendo un cine no narrativo, liberado de la simple reproductibilidad técnica de las cosas para penetrar hasta su esencia, que fuese capaz de expresar en imágenes el universo psicoanalítico, y donde se diera relieve a los efectos lumínicos (*«El cinematógrafo, para mí, o no es nada o es el arte de la luz»*, llegó a afirmar). Frente al anquilosamiento en la dramaturgia literaria de lo consciente propuso no sin cierta dosis de optimismo que el cine, como nuevo arte superior en muchos aspectos a cualquier otro, se adentrara en la abstracción del subconsciente, en consonancia con su línea teórica de *«evocar suprarrealidades y prescindir de evidencias»* (p. 38). En este sentido, no resulta extraño que su cinefilia paladeara con cineastas *fou* como Henri Georges Clouzot (*Manon*, 1949) y Albert Lewin (*Pandora y el holandés errante*, 1951), sin desdeñar la magia «realista» de un René Clair, como

antes y simultáneamente hicieran, por otra parte, un puñado de cineastas e intelectuales españoles encabezados por Nemesio Sobrevila, Ricardo Urgoiti o Luis Buñuel.

Más contemplativo que analista, desde la intuición y la reflexión, Azorín fue articulando en numerosos escritos ese apasionamiento por determinadas expresiones del onirismo y el subconsciente, así como por los contrastes de sombras y luces tan usuales en el movimiento expresionista o en géneros populares como el llamado *cine negro*, que degustaba en salas de reestreno, manifestando por el contrario un ostentoso desinterés a contracorriente por la escuela neorrealista.

Con un estilo discursivo próximo al terreno filológico, y la pequeña mácula de unas muy discutibles contextualizaciones generales de cada período —en cualquier caso diluida dentro del magnífico conjunto—, Rafael Utrera va dando forma poliédrica a la figura de Azorín, en esa multiplicidad de sentidos desde la que puede abordarse el interés del escritor por lo cinematográfico. Un interés que fue más allá de lo convencional para adentrarse en la crítica de costumbres: *«En fin, por mi gusto estaría hablando del cine horas enteras; no comprendo cómo mis compañeros, novelistas, ensayistas, poetas, no prestan su atención a un arte que lo es intensamente del presente y que lo será con los adelantos que se esperan, como el del cine en relieve, de lo porvenir»*.

A la espera de que futuras investigaciones posibiliten el redescubrimiento de textos de Azorín hoy desconocidos (como los que quizás pudo escribir entre 1896 y 1921), quede reseñada esta excelente aportación al siempre fecundo territorio de las relaciones entre cine y literatura, así como su inusual publicación por una editorial cuyos derroteros suelen estar en las antípodas de lo que esta vez impulsa. **LUIS FERNÁNDEZ COLORADO**

EL EXTRAÑO VIAJE. EL CELULOIDE ATRAPADO POR LA COLA, O LA CRÍTICA NORTEAMERICANA ANTE EL CINE ESPAÑOL

SANTOS ZUNZUNEGUI

Valencia
Episteme, 1999
120 páginas
1.250 pesetas



Abordar este pequeño librito es algo así como enfrentarse a un complicado juego de espejos. Se trata de un texto dedicado a gloriar ciertos estudios de origen norteamericano que a su vez contemplan el cine español desde una perspectiva global. Y lo que ocurre, lógicamente, es que la lectura y posterior análisis del volumen de Zunzunegui se revelan otra vuelta de tuerca sobre este —ya de por sí complejo— proceso, pues el reseñista no hace más que añadir su producción escrita a las varias capas de sentido ya desplegadas al respecto: los textos originales, el texto de Zunzunegui, la reseña en sí.

Pero también en lo que se refiere a su discurso *El extraño viaje* estructura sus propuestas como si de una muñeca rusa se tratara. En principio, parecería que el libro se limita a una airada diatriba contra todos aquellos que se atreven a hablar de lo que no conocen, en este caso académicos yanquis frente al cine español. Tanto en *Behind the Spanish Lenses* (1985), de Peter Besas, como en *Blood Cinema* (1993), de Marsha Kinder, en *Spanish Film Under Franco* (1987), de Virginia Higginbotham, o en *Cain on the Screen* (1993), de Thomas Deveny —por no hablar de *Spanish Film Directors (1950-1985)* y *The Great Spanish Films (1950-1990)*, de Ronald Schwartz, a los que se dedica un jugoso apéndice—, Zunzunegui advierte un contumaz simplismo a la hora de enfrentarse a una materia tan compleja como la historia del cine español, un reduccionismo a veces atroz, una exagerada recurrencia al tópico enmascarada de grave cientifismo. De lo cual se deduciría,

en efecto, una reivindicación del cine español en todas sus épocas y facetas por parte de nuestro autor, apelando al olvido de apriorismos y al estudio serio de los films como tales, sin olvidar, claro está, el cuidado en la contextualización histórica, todo ello en sintonía con la más frecuentada tendencia investigadora hoy en día en lo que respecta al cine de este país.

Sin embargo, en el interior de esas apariencias se revelan sombras mucho más espesas. El objetivo final al que apuntan los dardos de Zunzunegui no es sólo el precario andamiaje conceptual y teórico que sustenta el trabajo de esos autores, sino también, y sobre todo, el trasfondo en el que se agita la elección de sus herramientas, ese paisaje académico más bien degradado en el que un postestructuralismo agonizante da lugar a verdaderas aberraciones interpretativas. Situación ante la que se rebela el propio Zunzunegui, también él mismo docente universitario, a través de una nueva propuesta que ocupa el último capítulo del texto y que se dedica a esbozar una especie de mapa estratégico que pueda servir de guía a los futuros estudios sobre el cine español: algunas manifestaciones de la cultura popular hispana —sainete, comedia costumbrista, farsa...— como base indiscutible de su evolución, un itinerario que se prolongaría desde Benito Perojo hasta Pedro Almodóvar.

No es extraño, por otro lado, que Zunzunegui utilice las mismas armas de las que abomina para dar cuerpo a sus razonamientos. Su análisis de los libros

mencionados, por ejemplo, también escoge aquello que más le conviene para construir su discurso, se basa en un «constructo» prefijado, pensado para recorrer la totalidad del texto a modo de hilo conductor. Y su hipótesis para una nueva historia del cine español parte de una idea a veces demasiado rígida como para adaptarla a ciertas tendencias, como ocurre en el caso del cine «vanguardista». Pero eso, como insinuábamos, forma parte del plan del libro, descubre sus cartas con inusitada honradez, viene a decir que cualquier análisis no es más que una construcción y, como tal, un artificio de características exactamente iguales al texto con el que debe enfrentarse: no una realidad, sino su reflejo elaborado a partir de ciertas normas. Los excesos de los *cultural studies* denunciados en los textos que se estudian revelan así sus peores pecados: su torpeza estructural y conceptual a la hora de dar forma a sus hipótesis, sí, pero sobre todo, y por consiguiente, su incapacidad para identificar sus propios preceptos teóricos como una red de aplicaciones posibles —dependiendo su mayor o menor fortuna

de la habilidad del analista—, antes que como un remedio para todo, un sistema general e infalible.

Zunzunegui, en fin, sabe dejar las suficientes puertas abiertas en su propuesta como para que resulte flexible y moldeable, de manera que ese intento de categorización del cine español, a buen seguro, quedará como la semilla de fructíferas aportaciones posteriores. Pero además, y eso es lo más importante, su trabajo acaba siendo un impecable informe sobre el estado de la cuestión en lo referente a la teoría cinematográfica y su aplicación a menesteres historiográficos, más allá del marco estrictamente español, en lo que finalmente se revela una tierra baldía y desolada sobre la que quizá habría que empezar a construir algo con cierta urgencia. Una lúcida constatación, pues, que hace de este cuadernito de apenas doscientas páginas una obra fundamental para entender no sólo ciertas nuevas maneras de afrontar la historia del cine español, sino también la evolución del postestructuralismo en las dos últimas décadas. **CARLOS LOSILLA**

GABRIEL BLANCO

RAFAEL UTRERA Y MANUEL PALACIO (EDS.)

Granada

Junta de Andalucía, 1998

398 páginas

Gabriel Blanco (Cádiz 1936-Madrid 1991) fue un arquitecto que apenas ejerció, pues, en cuanto las circunstancias se lo permitieron, se dedicó a una práctica cinematográfica tan rica como variada. Blanco fue ayudante de dirección y de montaje, productor y distribuidor de filmes, director de cortometrajes, ensayista, crítico y profesor. Su interés por la arquitectura lo

plasmó en un estudio sobre escenografía cinematográfica y en un proyecto de largometraje sobre el deterioro de la ciudad, *Nuestra es la ciudad*. De este querido proyecto surgieron dos singulares documentales: el irónico *De purificatione automobilis* (1974), donde la purificación se refiere tanto al gesto ritual del lavado del coche como a su posterior deceso y con-



versión en chatarra. Y *Vía libre al tráfico* (1975), con un rodaje que duró tres años, lo que permitió seguir la transformación, por ejemplo, de la plaza de Colón, de Madrid, en una «autopista». El film aboga sarcásticamente por la destrucción de los obstáculos con los que tropieza la expansión del tráfico: plazas, parques, árboles y, por supuesto, peatones.

Blanco, dibujante él mismo, escogió a dos de los más grandes humoristas gráficos del momento, Chumy-Chúmez y Ops, para sendos cortos de animación. Dos imágenes turbadoras, los señores de negro de Chumy que transporta cada uno su voluminosa piedra y las bocas cosidas de Ops, dieron lugar a los tristes y expresivos títulos de *La edad de piedra* (1965) y *La edad del silencio* (1977). Estos trabajos fueron recibidos con especial complicidad por la variada oposición al franquismo. *La edad del silencio* recibió la Concha de Oro de San Sebastián. Pero estas imágenes, no sólo expresaban el descontento político, sino más profundamente lo no expresado, lo reprimido, la culpa. Y es que Blanco fue un entusiasta del psicoanálisis y de la terapia como forma de autoconocimiento. De hecho practicó la crítica cinematográfica desde este enfoque. En sus artículos sobre «Cine y Psicoanálisis», publicados en la revista *Cinema 2002*, frecuentó la obra de Saura, de Chaplin y de Fellini, a los que aplicó los mecanismos que Freud descubrió en los sueños para revelar el contenido latente de los filmes. Para Blanco el lenguaje del cine era el de los sueños. *Alien*, un ser extraño, hijo de... hombre, cuidado por un ordenador llamado «Madre» y vencido por una mujer, sintoniza con los ocultos temores al parto y a la sexualidad masculina que aquí equivalen directamente a muerte. En *La luna* (Bertolucci, 1979) encuentra que la dependencia del hijo de la heroína está asociada

a la carencia del seno materno. Y *Manhattan* desvela el conflicto que esconde toda pareja: la búsqueda del progenitor.

Blanco dedicó dos cortometrajes al tema de la mujer. Rodados con cámara oculta, recogen el comportamiento público de las mujeres. *Cualquier mañana* (1968) es el retrato de las jóvenes madrileñas una mañana laborable y *Algo de amor* (1970) el encuentro de ellas con ellos en las tardes de los fines de semana. Su último trabajo surge de una de aquellas mujeres de *Cualquier mañana* que algún allegado reconoció en el día de su boda. Aquella novia, viuda después de doce años, pedía al cineasta que les enseñara la película, a ella y a sus hijos que apenas conocieron a su padre. Blanco rodó con cámara oculta el encuentro de aquella familia con las imágenes, «la transcripción más fiel posible de la experiencia», y lo tituló *Felicidad* (1980).

Gabriel Blanco consiguió llevar todas sus pasiones al terreno de lo que más amaba, el cine. Este libro documenta, testimonia y recoge minuciosamente las producciones de este amor. Cuando murió, joven todavía, llevaba diez años alejado de la realización, dedicado en exclusiva a la docencia cinematográfica.

Abre el libro una amplia y pormenorizada introducción que, tras pasar sucintamente por los aspectos biográficos, se centra en su actividad profesional. Dentro de ella, los editores no desdeñan los inevitables encuentros con la censura, así como las ideas y bocetos de los proyectos no realizados.

El grueso del libro lo compone la obra escrita de Gabriel Blanco. Las relaciones de cine y arquitectura y diversos textos sobre historia, técnicas y datos bibliográficos del cine de animación, se ven completados por las propias experiencias del realizador en ambos campos. En el apartado de publicaciones destacan, como he

indicado más arriba, los artículos sobre cine y psicoanálisis, que incluye cuatro inéditos, y, algo a lo que raramente se tiene acceso fuera de los círculos académicos, su proyecto docente.

La completa filmografía del director incluye los comentarios del propio autor y una antología de textos críticos. Para terminar, antes de la bibliografía y hemeografía, de y sobre Gabriel Blanco, ambas

seleccionadas, pero a mi parecer muy completas, se encuentran diez testimonios sobre el cineasta de amigos y colaboradores, desde Chumy-Chúmez, Javier Aguirre y Jos Oliver, hasta Manuel Palacio, amigo, compañero y coeditor, junto a Rafael Utrera, de este libro, ampliamente informativo pero que no deja de producir puntualmente la sensación de ser, además, un sentido homenaje. **JAVIER LÓPEZ IZQUIERDO**

LOS SOPORTES DE LA CINEMATOGRAFÍA

ALFONSO DEL AMO (COORD.)

Madrid

Filmoteca Española, 1999

2 volúmenes, 263 + 211 páginas

1.500 + 1.500 pesetas



Con motivo de la celebración en Madrid, del 9 al 18 de abril de 1999, del 55 Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), se dedicó el Taller Técnico de dicho congreso a la *Historia de la fabricación de película virgen para la cinematografía*. El tema de dicho Taller fue propuesto por la Filmoteca Española, con objeto de abrir una investigación, en el ámbito de la FIAF, que aportase informaciones técnicas acerca de dichos materiales, las cuales son imprescindibles para su conservación y restauración.

Desde hace varios años la Filmoteca Española ha propiciado la realización de diversas investigaciones acerca de un amplio abanico de temas, siempre con el denominador común de mejorar el conocimiento de la realidad tecnológica e industrial de los materiales fílmicos, estudiando siempre con mayor interés aquellos aspectos que más pueden afectar a la conservación del patrimonio cinematográfico.

En ese sentido los dos presentes volúmenes de la colección *Cuadernos de la*

Filmoteca, números 5 y 6, presentan algunos de los trabajos que diversos investigadores españoles han llevado a cabo durante los últimos años, acerca de diversas facetas de nuestra cinematografía.

El primero de los dos volúmenes consta de una introducción y tres artículos. La *Introducción*, firmada por Alfonso del Amo García, coordinador de la edición, nos sitúa el problema de la conservación, restauración y reproducción de los materiales cinematográficos, con toda su problemática y complejidad.

El primero de los artículos, *Las penurias de Tántalo. Breve crónica sobre la fabricación de película cinematográfica en España*, está realizado por Luis Fernández Colorado. En él se bucea en un campo totalmente inexplorado, como es este aspecto de la estructura industrial del cine español.

La investigación se materializa en la historia de la fabricación de película cinematográfica en España, centrándola en las cuatro empresas más importantes de dicho sector, como fueron Cinematográfica

Industrial, Manufacturas Fotográficas Españolas, S. L. de Productos Fotográficos Valca y Negra Industrial.

El segundo de los artículos, firmado por Rosa Cardona Arnau, trata de *Los laboratorios cinematográficos de los hermanos Baños, Hispano Films (1906), Royal Films (1916) y Laboratorios Cyma (1926)*. En dicha investigación se pretende seguir la evolución de los laboratorios cinematográficos en España desde 1901 hasta 1929, ejemplificándola en tres laboratorios que tuvieron como director técnico a la misma persona, Ramón de Baños. Completa el artículo una extensa bibliografía sobre técnica cinematográfica.

El tercero de los trabajos, *La catalogación de las marcas marginales de fábrica como medio para la identificación y conservación de materiales filmicos*, está realizado por Jennifer Gallego Christensen y Encarnación Rus Aguilar. Basándose en materiales del noticiario NO-DO, los utilizados desde 1960 a 1970, las autoras han estudiado las marcas colocadas por los fabricantes en los márgenes de las películas, marcas de identificación y de pietaje, que constituyen la información más fidedigna acerca del material que se ha usado. Dicha información es fundamental a la hora de conocer diversos datos acerca de la película utilizada, tales como el país de origen, la emulsión utilizada, el año de fabricación, etc.

El segundo de los volúmenes, firmado por Fernando Catalina y Alfonso del Amo, consta de dos trabajos, *Características y posibilidades de conservación de los soportes cinematográficos de triacetato de celulosa. Informe desde la Filmoteca*

Española y Soportes cinematográficos basados en triacetato de celulosa. Descripción, estudio de degradación y de variables de conservación. En ellos se recogen las investigaciones que, en los últimos diez años, han llevado a cabo el Instituto de Ciencia y Tecnología de Polímeros, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y la Filmoteca Española, acerca del estado físico-químico actual de los materiales que guarda la Filmoteca Española y de las condiciones de conservación óptimas de los mismos a largo plazo.

Como se puede observar los dos volúmenes contienen investigaciones muy diferentes. En el primero de ellos aparecen trabajos relacionados con la historia de nuestra cinematografía, mientras que en el segundo se ofrecen otros en los que el denominador común son aspectos científicos.

Los tres artículos contenidos en el primer tomo son de una gran pertinencia e importancia, por tratarse de aspectos en los que nuestros historiadores apenas se han detenido hasta ahora. En ellos se pone de manifiesto que nuestros jóvenes investigadores están totalmente capacitados para emprender trabajos de gran calado, siendo imprescindible el soporte económico de las instituciones para que estos se lleven a cabo.

Los trabajos del segundo tomo, enmarcados en un campo bien distinto, el de las disciplinas científicas, como son la Física y la Química, nos ofrecen el más importante y completo estudio que se ha realizado en nuestro país acerca del soporte cinematográfico de triacetato de celulosa. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MONTALBÁN